

De las andanzas de una poeta con mirada de pintor*

Modesta Suárez
(Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Referirse a la poesía de Blanca Varela supone, a la vez que un acercamiento a una de las poetas latinoamericanas más personales de esta segunda mitad del siglo XX, adentrarnos en una generación, si no un grupo de poetas y creadores peruanos que han marcado el siglo. Pero, con razón, puede apuntarse la discreción que siempre marcó la publicación de sus poemarios, hasta los años 80:

Blanca Varela, como Westphalen y Moro, está entre estos poetas que los lectores esperan muchos años después de escrita la obra, incluso ya publicada o al menos editada: poetas que escriben más allá del tiempo en que vive y dormita la sociedad en que se mueven y a la que vaga o inconscientemente molestan; más allá, digamos, de la época estereotipo que solicita modelos adaptados a normas siempre desfasadas respecto al tiempo incesantemente futuro en que se ejerce la libertad de la palabra poética¹.

1* Las páginas siguientes, apenas remodeladas, forman parte de la introducción del libro que dediqué a la obra poética de Blanca Varela: *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Ed. Verbum, 2003, 244 páginas.

Américo Ferrari. "La carrera y el premio - reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela" en *Los sonidos del silencio (poetas peruanos del siglo XX)*. Lima: Mosca azul editores, 1990, p. 96.

Estas reflexiones inician un artículo de Américo Ferrari dedicado al estudio de la poeta y prolongan el interés de otros escritores que siempre la acompañaron. Empezando por Octavio Paz, el primero en señalar públicamente aquella voz peruana que apenas nacía en los albores de los años 50 parisenses², en un texto que fue prólogo de *Este puerto existe*, en 1959, y sigue encabezando las ediciones de *Canto villano*, conjunto poético publicado por el Fondo de Cultura Económica de México. Voz ya apreciada desde los años limeños de amistad con Emilio Adolfo Westphalen.

En ocho poemarios y ciento cuarenta poemas³, Blanca Varela nos invita a la lectura de un itinerario poético complejo, con pautas de increíble exigencia para sí misma y lucidez sobre el ser humano. La reflexión puede adquirir matices existencialistas, sin embargo no deja de sorprender la excesiva materialidad y corporeidad que se despliegan en los poemarios a medida que avanzamos en la obra. De una poesía epigramática a unos amplios poemas en verso y en prosa, la poeta da siempre una muestra de la total libertad de su

2 Octavio Paz. "Destiempos de Blanca Varela" en *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1989 (1a ed. 1966), p. 94-99.

3 La obra de Blanca Varela está actualmente reunida bajo el título de *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2001. Consta de los siguientes poemarios: *Ese puerto existe* (1949-1959); *Luz de día* (1960-1963); *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971); *Canto villano* (1972-1978); *Ejercicios materiales* (1978-1993); *El libro de barro* (1993-1994); *Concierto animal* (1999); *El falso teclado* (2000).

escritura.

Ya en el prólogo a *Camino a Babel* (antología de 1986), Javier Sologuren destacaba "todo un sector de poemas que hallan su inspiración en las sugerencias de la pintura en sus recursos y en la condición existencial del pintor"⁴. Más tarde, Adolfo Castañón observa la relación insistente, en la obra de Blanca Varela, con la pintura hasta señalar en ella "un ejemplo de esos consanguíneos vínculos en la literatura latinoamericana [entre pintores y escritores]" e insertar su trayectoria poética "[que] se inicia en 1939, en la figura generacional que constela a Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson"⁵. Amparada de nuevo por sus compañeros de generación, los lazos entre poesía y pintura se juntan naturalmente en sus versos. Más aún si pensamos en las relaciones que poesía y pintura mantienen en la tradición poética peruana del siglo XX, empezando por José María Eguren⁶.

Más allá del ejemplo peruano, Blanca Varela me

4 Prólogo de Javier Sologuren a *Camino a Babel*. Lima: Munilibros, 1986, p. 9.

5 Adolfo Castañón. "Blanca Varela: la piedra incandescente", prólogo de *Canto villano*. México: FCE, 1996, p. 26-27.

6 Leer el artículo de Emilio Adolfo Westphalen, "Pinturas y fotografías de Eguren - el Poeta" en *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: FCE, 1996, p. 318-323. En este artículo, se recuerda oportunamente la pasión de Eguren por la pintura y se añaden los nombres de César Moro y de Ricardo Peña Barrenechea. Véase también el libro *Hojas de herbolario* de Javier Sologuren. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1996.

parece pertenecer a lo que se llama en la poesía contemporánea "las poéticas modernas de la mirada"⁷. Tal vez en sentido distinto de lo que se suele conocer con la obra de Octavio Paz. Anne Picard señala con agudeza la empatía de Octavio Paz con la pintura, y unos poemas que nacen a partir de esas "puertas de lienzo"; añade que Paz "visita el espacio en poeta"⁸. La actitud de Blanca Varela me parece más cercana a la de una poeta que "ve en pintura".

La propuesta teórica de Michel Collot en torno a lo que él llama "la estructura de horizonte del poema",

[ahí donde el mundo] ya no se abarca sino como horizonte, o sea según el punto de vista particular del sujeto, y según una articulación móvil entre lo que es percibido y lo que no lo es, entre la elaboración de una estructura y la apertura de un margen inagotable de indeterminación⁹,

esta propuesta nos interesa en la medida en que lleva a considerar el universo imaginario de un escritor como un territorio con un horizonte abierto y móvil, en cuya elaboración la pintura, en el caso

7 Michel Collot. *La matière-émotion*. París: Puf, 1997, p. 264.

8 Anne Picard. "Octavio Paz, "El espacio dicho de otra forma" - Hacia una connivencia entre ritmo pictórico y ritmo poético" in *Poesía hispanoamericana contemporánea: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)* (Areta, Le Corre, Suárez, Vives Ed.). Madrid: Verbum, 2000, p. 211-221 (subrayado por la autora).

9 Michel Collot. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. París: Puf, 1989, p. 7 (la traducción es mía).

que nos ocupa, puede ser plenamente partícipe.

No se trata solamente de una transposición de códigos, si bien cabe hablar de trabajo de traducción, como lo hace Claude Esteban a propósito de Octavio Paz; una traducción de signos plásticos a una lengua, sin poder hablar de relación de identidad¹⁰. Se trata de la búsqueda de un lugar común entre poesía y pintura, sin volver a una *mimesis* sonora del cuadro, mas considerando el universo pictórico como un llamamiento para la imaginación. Este voluntario acercamiento a la pintura no resuelve todas las contradicciones entre ambas, no disuelve todos los misterios:

Extrañamente familiar, la pintura aparece como algo que, en su *enigmática presencia*, queda fuera de alcance y simultáneamente se abre a un *espacio inagotable de deseos y significaciones*¹¹.

Tal vez sean este riesgo y esta promesa alicientes suficientes para todos los poetas que, en particular en el siglo XX, han considerado a los pintores como "aliados sustanciales", según la fórmula de René Char.

10 Claude Esteban en *Détours d'écriture. Octavio Paz ou la raison poétique*. n°13/14, printemps / été 1989, p. 17. Es de señalar en el mismo sentido el artículo de Liliane Louvel, "La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte" en *Poétique*, n°112, nov. 1994, p. 477.

11 Carine Trévisan. "Les poètes et la peinture : une 'fête de l'apparition'" in *Poésie de langue française 145-1960* (Marie-claire Bancquart (Ed). París: Puf, 1995, p. 210. El subrayado y la traducción son míos.

Por otra parte, no se trata de lanzarse en busca de filiaciones -algunas son explícitas- o de una legitimidad a través de la pintura -como podría hacerse también mediante el intertexto poético-; tampoco de reducir la poesía de Blanca Varela a un catálogo de técnicas desarrolladas o teorizadas por pintores. Desde la perspectiva literaria que es la mía me adhiero a la reflexión que Jean-Marie Pontévia lleva desde la crítica de arte. Rechaza primero lo reductor que es la mera contabilización de "préstamos": "cada vez que se trata de "influencia", se pone el acento exclusivamente en lo que se supone transmite, nunca en el *proceso de transmisión*"; luego prefiere hablar de "latencia [y de] circulación subterránea del sentido "¹². Su perspectiva es interna a la pintura y, tal vez, el hecho de trabajar pensando en y pasando por dos códigos distintos me libere de este tipo de aproximación contable¹³. Toda la obra de Blanca Varela está hecha de afinidades y complicidades con pintores -y poetas, músicos, filósofos- sin que se establezca jerarquía entre unos y otros.

Última advertencia, la que expresa Daniel Lançon cuando se interroga sobre la necesidad -¿su naturaleza?- que tantos poetas confiesen sentir de

12 Jean-Marie Pontévia. "La portée de Magritte : remarques sur la notion d'influence" en *Magritte*. Bordeaux: CAPC, 1977, s.p. (El subrayado es mío).

13 Antes que un catálogo, el diccionario de la obra de Blanca Varela al que dedicaré las páginas siguientes me pareció sugestivo y útil en tanto que herramienta de trabajo, no como un fin en sí.

acercarse al lienzo. Su respuesta pone en evidencia el efecto revelador que tiene lo pictórico sobre la experiencia poética:

[...] el arte visual somete a quien lo aborda a un diálogo singular, ya que la heterogeneidad sigue siendo fuerte entre la obra y el lenguaje que comenta a pesar de los intentos de mimo, de identificación y hasta de anexión; de ahí una posible transformación de la misma escritura, sin duda una activación de virtualidades singulares de "visibilidad" en la escritura¹⁴.

Aquí radica buena parte de las hipótesis que construyen estas páginas: lo pictórico, el espacio pictórico, contribuye a -¿modifica?- la manera de escribir el poema, de crear su espacio -poético- y tal vez su manera de ser leído.

Apuesto por la constitución de una memoria visual -¿una memoria pictórica?- que acompaña al largo proceso de escritura y establece pautas a partir de las que se construye el espacio del poema. Cierta "acumulación" pictórica va creando un intertexto fértil que no se agota en la referencia al lienzo. Paulatinamente y gracias a la estructuración de un espacio -una puesta en espacio tal como la pensaría un pintor-, Blanca Varela se aleja de aquella referencia para crear el espacio en que se mueve su poesía. La relación directa con la pintura, incluso cuando se esfuma, no cesa de dejar

14 Daniel Lançon. "Un ut pictura poesis contemporain" in *L'acte créateur*. París: Puf, 1997, p. 211-212 (la traducción es mía).

huellas en el poema, fruto de la reflexión anterior y la omnipresencia de un paisaje inscrito desde el primer poema de la obra.

Para interrogarnos sobre esta huella pictórica, propia de la obra vareliana, cabe volver a los años de formación de la poeta y del grupo de creadores peruanos al que pertenece. Las fuentes no son únicas, y el estudio de varios poemas nos incitará a tener en cuenta una perspectiva amplia cuando se alude al acercamiento pictórico. Las implicaciones son numerosas ya que, de las nociones de cuadro o de espacio pictórico, surgen cuestiones como las de la representación, de la creación o de la creación del sujeto poético, entre otras.

Quisiera destacar la existencia de un soporte de la representación pictórica para la constitución de un espacio poético propio (a partir de la problemática del paisaje, de la perspectiva, de los colores, etc.). De hecho, las implicaciones de una con otro parecen tener repercusiones en el mismo plano de la escritura, terreno en el que se experimenta la espacialización del poema. El abanico de formas poéticas usadas por Blanca Varela viene reforzando los lazos entre la elección de una escritura y la temática espacial. El uso, abandono y luego reintegro del poema en prosa, así como las numerosas variantes entre prosa y verso, deben ser entendidos dentro de esta búsqueda de un espacio

capaz de señalar otros / nuevos límites (límites históricos, límites del sueño, límites del cuerpo en un espacio apremiante). Entonces, y más allá del mero referente pictórico, desde el meollo de la escritura, será necesario considerar cómo Blanca Varela fragua una reiterada reflexión ontológica, inscrita dentro de la tradición poética peruana contemporánea.

**** de concordancias y frecuencias***

La elaboración informática de un diccionario de la obra publicada permite precisar los usos y reiteraciones de palabras así como su reparto en cada poemario y en el conjunto. Pensado como una herramienta lexical, este diccionario nunca pretende sustituirse al trabajo de análisis de la obra sino aportar, a lo largo de la lectura, una percepción más precisa de intuiciones primeras. Los resultados obtenidos señalan la abundancia del campo semántico referido a lo espacial.

Destaca por lo mismo la existencia de un espacio visual, dentro del cual la referencia pictórica se encuentra dispersa a la vez en una red que se podría decir "cuantitativa" de ocurrencias que especifican nociones de espacio, de pintura, y también en una red "cualitativa" de palabras o nombres que, por su carácter único, señalan una

intención; en ambas, se desarrolla un vocabulario técnico pictórico.

Blanca Varela incluye palabras que van creando una constelación en torno al mundo de la pintura; igualmente, la inclusión de un vocabulario técnico o alusiones al mundo de la pintura. Comparto, por ejemplo, la impresión de Carmen Ollé acerca del enigmático título del poema "La muerte viste a la novia", cuando a ella le parece escuchar un título distinto, relacionado con Duchamp y una obra suya de 1923, "La Novia desnudada por sus solteros"¹⁵.

Sin entrar en el estudio directo de la obra, ciertos poemas remiten a escenas cuya representación ha quedado fijada por la pintura; por ejemplo, "Claroscuro" (*Ejercicios materiales*), por su temática y el dispositivo que presupone, hace pensar en uno de aquellos cuadros barrocos dedicados a la vanidad del ser, desde su principio hasta la estrofa final que cito:

*como en los viejos cuadros
el mundo se detiene
y termina
donde el marco se pudre*

Las evocaciones de cuadros son varias, sin ser obligatoriamente citas directas, incluso llegan a

¹⁵ Carmen Ollé en la reseña que hace de la edición del libro *Poesía reunida* (1949-1994) para la revista *Debate*, dic-enero 1997, p. 63-64.

ser cuadros imaginados. En una entrevista, Blanca Varela reconocía que "Antes del día" (*Luz de día*) podría ser como un cuadro de Magritte aunque el cuadro no fue nunca pintado. Y añadía que el poema venía "dedicado a Dore Ashton que es una magnífica crítica de pintura"¹⁶. El paratexto, en este sentido, constituye otro punto de encuentro con la pintura como lo recuerdan varias carátulas de los libros de Blanca Varela: *Valses y otras falsas confesiones* está ilustrado por un lienzo de Szyszlo; la primera edición de *Poesía reunida* recuerda la composición de un bodegón, aunque la poeta se distancie de una portada impuesta por el editor, mientras que la segunda edición recoge el cuadro de Goya titulado "Perro semihundido en la arena". Fue una elección que explica ella de la siguiente manera:

Goya y el perrito. Ese perrito yo lo impuse. Dije yo quiero esto o un perro de Bacon que me gusta mucho. Es un cuadro francamente abstracto: dos planos. Y luego hay esa especie de pequeño ser que se debate, que no sabes si se está tratando de salvar o si está emergiendo del agua.¹⁷

Volviendo a los poemas, está también el principio de "crónica" (*Ejercicios materiales*) donde aparece un personaje de posible virgen policromada que *sacude soleada melena y albiceleste gualdrapa*, a

16 Entrevista personal con Blanca Varela (Lima, setiembre de 1997).

17 *Idem*.

la que ella misma tilda de "virgen de carton-piedra"¹⁸. Y también, al final de "Ejercicios materiales" (*idem*), leemos una estrofa que parece construirse a partir del cuadro de Manet titulado "L'origine du monde":

*así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos.*

La propia descripción juega entre arte, en un sentido más amplio, y realidad, en poemas incluidos en *Luz de día*:

*El pájaro herido en el esmalte al alcanzar el
fruto*

("Palabras para un canto")

Pía el impío en la rama de mármol,

("Alla prima")

hasta constituir en sí, en "Nadie sabe mis cosas" una referencia pictórica del sujeto poético:

y un perro una gota de lluvia una familia de

¹⁸ Charo Núñez et al. "Blanca Varela: "Ya no quiero ser un perro; lo fui un montón de años"". *Diario de Poesía*, Buenos Aires / Rosario, n°33, oct. de 1995, p. 5.

paseo

como en un cuadro entraban para siempre en la memoria

En los últimos ejemplos citados, entramos en un sistema de referencias culturales claramente compartidas con los lectores.

Por otra parte, es necesario detenerme en el recorrido intelectual de Blanca Varela y las varias etapas de su formación. De hecho, su itinerario mezcla sin reparo la escritura y la pintura: en su vida privada, en sus amistades peruanas y, luego, en encuentros fecundos de los cuales habría que destacar a Octavio Paz como figura que hace enlazar perfectamente ambas tradiciones. Poco a poco, se elabora algo parecido a una "mirada de pintor", que Blanca Varela también reivindica.

En forma casi anecdótica, podría decirse que lo pictórico está inscrito dentro de la escritura de la poeta por meros caminos autobiográficos. Entre aquellas confesiones, anunciadas y desviadas desde el título de su tercer poemario (*Valses y otras falsas confesiones*), la poeta ofrece dos versiones complementarias de una identidad relacionada con el mundo de la plástica: primero un verso, "mi nombre de seis letras negras" donde la escritura se complementa con el contraste de colores: negro de la letra, blanco de la página, y Blanca el nombre; luego, una réplica en inglés: "Good morning Mrs

Szyszlo", en la cual se refiere a su apellido civil, era entonces esposa del pintor, también peruano, Fernando de Szyszlo.

*** años de aprendizaje: poesía y pintura**

Dejando de lado los polémicos debates sobre periodizaciones y definiciones de generaciones, la década del 40 ofrece un fructífero terreno de experiencia -auge para unos, "punto de partidas" para otros- al mayor grupo de creadores peruanos (narradores, poetas, pintores) del siglo XX. Entre ellos, muy pocas mujeres. Está en trasfondo, la anterior labor de Magda Portal, poeta, periodista, militante de los años 20-30; y están en ciernes futuras poetas como Cecilia Bustamante, Carmen Luz Bejarano, Yolanda Westphalen o Blanca Varela: la eclosión tardará unos años más.

Si bien el mundo universitario de San Marcos, y masculino por antonomasia en esos años 40, no le dejaron un grato recuerdo, Blanca Varela evoca "[una] entrada al grupo de los jóvenes escritores [que fue] absolutamente natural"¹⁹. Blanca Varela siempre ha subrayado la importancia de una serie de encuentros, aperturas hacia nuevos horizontes, en una vida devorada desde muy joven por la lectura y la escritura. En su entorno, cuatro nombres, cuatro

19 Blanca Varela. "Antes de escribir estas líneas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 417, marzo 1985, p. 85.

hombres, dominan en un panorama donde se entrecruzan todos los intelectuales faros de las décadas venideras: Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), César Moro (1903-1956) y José María Arguedas (1911-1969). Los tres últimos conformarían el "imaginario nacional" peruano, tal como lo calificó Alberto Escobar²⁰, por la influencia que tuvieron en las generaciones ulteriores.

Sebastián Salazar Bondy tal vez sea el primero en preguntarle a Blanca Varela por los versos que escribe -"Sebastián, sobre todo, me hizo un gran favor: me enseñó a leer poesía"²¹. A partir de ese encuentro, en 1943, Blanca Varela se vuelve lectora de César Moro, Martín Adán (1907-1985) y Emilio Adolfo Westphalen, antes de entablar una amistad duradera con poetas como Jorge Eduardo Eielson (1921) y Javier Sologuren (1923-2004). Por Sebastián Salazar Bondy también se hacía el encuentro con los poetas franceses, de finales del siglo XIX hasta los surrealistas. Se añadía a la proximidad con la poesía en lengua castellana, las lecturas proporcionadas desde las traducciones hechas por los integrantes del grupo.

Entre otros lugares de acogida: el bar Zela de la Plaza San Martín "donde estaban pintores como

20 Alberto Escobar. *El imaginario nacional*. Lima: Ed. IEP, 1989.

21 Jorge Coaguila. "La poesía es una sola" (confesiones de Blanca Varela-1). *La República (Culturas)*, 15 de mayo de 1994, p. 25.

Sérvulo Gutiérrez, Cristina Gálvez, Ricardo Sánchez"²², o la Peña Pancho Fierro. El recuerdo de ésta es:

[el de] un local muy frecuentado por escritores, pintores y músicos. Una de las propietarias era Celia Bustamante, que fue esposa de José María Arguedas. Un día Sebastián me llevó a la Peña. Era un lugar curioso, porque allí se reunía gente de todas las generaciones: Sabogal, Moro, Adán, Westphalen, Szyszlo, con quien me casé después²³.

La Peña Pancho Fierro cobra, para Blanca Varela, las dimensiones de un espacio utópico:

un mundo de reconciliación, de eso que nunca se ha podido conseguir en el Perú y que allí se conseguía. Había gente de muy diversas edades y de muy diversos intereses [...] pero todo con amistad y respeto. Estábamos sentados allí conversando y de pronto aparecía el pintor José Sabogal o Martín Adán. En esos tiempos también se presentaban en la Peña Corpus Barga, que era un conocido escritor y político español emigrado, Eielson, Sologuren, Szyszlo, la pintora Leonor Vinatea, Camino Brent, y los doctores Valega, Gastiaburú y Pesce, que eran

22 *Idem.*

23 *Idem.* Las citas incluidas en estas páginas y sin mayor precisión son palabras de Blanca Varela.

médicos²⁴.

En aquellos años marcados por la esperanza de una apertura política con la presidencia de José Bustamante y Rivero (1945-1948), por la violencia aprista hasta el golpe de Estado del general Odría en octubre de 1948, debe situarse otro acontecimiento que cohesiona radicalmente ese grupo de intelectuales: la creación de la revista *Las Moradas* (1947-1949)²⁵. La revista fundada por Emilio Adolfo Westphalen, y en la que participaría activa y amistosamente César Moro, representa un cimiento fundamental en la constitución de un grupo de ahora en adelante unido. Lo que ya imperaba a nivel de relaciones entre individuos, el enlace entre diversas generaciones y entre las artes y las letras, plasma en lo que se ha podido llamar, tal vez abusivamente, una "revista-persona"²⁶. Entre los colaboradores encontramos a varios nombres ya citados y, por supuesto, a Blanca Varela y Fernando de Szyszlo, para debates que, superando los límites del Perú, intentan tejer una red de afinidades que

24 Efraín Kristal. "Entrevista con Blanca Varela" in *Mester*, Los Angeles, vol. XXIV, n°2 (Fall 1995), p. 134-135.

Ver también, sobre la Peña Pancho Fierro, el libro de Roland Forgues, *José María Arguedas - La letra inmortal (correspondencia con Manuel Moreno Jimeno)*. Lima: Ediciones de los ríos profundos, 1993.

25 Françoise Aubes. "*Las Moradas* ou la frontière magique: la revue du poète péruvien Emilio Adolfo Westphalen (1947-1949)" en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970. América*, n°9/10, p. 248. La Universidad de San Martín de Porres ha editado, en 2002, la reproducción facsimilar de *Las Moradas*.

26 La expresión es de Bruno Podestá (in "Revistas peruanas de este siglo", *Apuntes* 3, (6), 1977, p. 71), citada por Françoise Aubes in op. cit. p. 249.

se desborda hasta México y Europa, aprovechando también las circunstancias históricas y los diversos exilios y encuentros que implicó la guerra civil española, primero, y, luego, la segunda guerra mundial. Westphalen tiene, además, la estatura del "passeur" para muchos y también para aquella joven poeta que es Blanca y a la que él recordara más tarde como "la más devota y enamorada alumna"²⁷.

*** del "para-surrealismo" peruano a la experiencia
pictórica europea**

Dentro de lo que puede considerarse como un momento de formación intelectual para Blanca Varela, y ahí también están sus dos primeros poemas publicados²⁸, *Las Moradas* constituyen una doble apertura con respecto a lo que vivirá en la década siguiente. Son años en los que César Moro primero, pero también otros poetas como Eielson o Sologuren, favorecen lo que el propio Sologuren ha llamado "un clima para-surrealista"²⁹. En el recuerdo de la poeta destacan las lecturas con esa filiación:

27 Jonio González. Prólogo de *Blanca Varela Poesía escogida - 1949-1991*. Barcelona: Ed. Icaria, 1993, p. 9-18.

28 Los dos poemas son: "El día" y "La ciudad" in *Las moradas*, n°5, julio de 1948, p. 149. También la revista *Letras Peruanas* publicará en 1952, cuatro poemas nuevos -"Carta", "Fuente", "Divertimento" y "Poema" ("Vuelvo a contar mis dedos...")- acompañados por una acuarela-retrato de la poeta con la firma de Szyszlo.

29 Javier Sologuren. "Al andar del camino - poesía del 40: Blanca Varela". *La imagen* (suplemento cultural de *La Prensa*), 25-07-1976, p. 22.

[Las] tuvimos en grupo a través de Moro, Wetsphalen y Manuel Moreno Jimeno quien tenía una bibliografía espléndida del surrealismo. Ya cuando llegamos a París compramos todos los documentos surrealistas³⁰.

Si bien Stefan Baciú insinúa una inexistencia del surrealismo en el Perú, de la cual emergería únicamente César Moro³¹ y Luis Monguió, en *La poesía posmodernista peruana*, reduce a una frase la misma experiencia surrealista de Moro, otros críticos lo señalan como el mayor poeta surrealista latinoamericano³². Marcel Jean, en su *Autobiographie du surréalisme*, cita a César Moro entre el grupo de los amigos y colaboradores de Breton, en los años 30. Su nombre vuelve a incluirse en un grupo de 16 poetas que publicó en Bélgica un conjunto de poemas y dibujos titulado *Violette Nozières (1934)* (poemas de Breton, Char, Eluard, Maurice Henry, César Moro, Péret, Tzara; dibujos de Arp, Brauner, Dalí, Ernst,

30 Jorge Coaguila. *Op. cit.*, p. 25.

31 Stefan Baciú. *Surrealismo latinoamericano - preguntas y respuestas*. Valparaíso: Ed. universitarias, 1979.

32 Véase el artículo de Estuardo Núñez sobre "La recepción del surrealismo en el Perú" in *Surrealismo / Surrealismos - Latinoamérica y España*. Pater G. Earle y Germán Gullón (Ed.). University of Pennsylvania, Philadelphia, congreso de agosto de 1975; p. 40-48. Es interesante también al respecto el libro de Joseph Alonso, Daniel Lefort y José Antinío Rodríguez Garrido (Ed.). *Avatares del surrealismo en el Perú y en América latina*. Lima: IFEA / PUC, 1992; así como el artículo de Marco Martos sobre "Reflexión sobre la poética de los movimientos de vanguardia latinoamericana" in *Les Langues néo-latines, "Rupture(s) et littérature(s) latino-américaine(s)* (Le Corre, Suárez Ed.), 1996, n° 297, p. 157-167. En él, Marco Martos devuelve su lugar a César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, que considera como "poroso al credo surrealista" (p. 167), pero sobre todo Javier Abril y Carlos Oquendo de Amat.

Giacometti, Marcel Jean, Magritte, Tanguy ; carátula fotográfica de Man Ray)³³. César Moro y Emilio Adolfo Westphalen organizan en 1935 en Lima lo que sería la primera exposición surrealista que tiene lugar en América Latina. Por Moro, se hace la mediación del surrealismo entre América Latina, en especial México y Perú, y el grupo de Breton. Fiel amigo, Emilio Adolfo Westphalen, al que Blanca Varela define como "encarnación viva y próxima del surrealismo"³⁴, comparte con César Moro ese influjo que llevaría a la escritura a poetas como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren o, más joven, Francisco Bendejú. La amistad entre Blanca Varela y César Moro -sin duda primero pintor y luego escritor³⁵- será constante hasta la muerte prematura de éste en Barranco. Pierre Rivas, por su parte, señala una renovación del surrealismo latinoamericano a partir de 1945 "[con] un surrealismo menos frenético, explorador antes que inventor, rebelde a toda filiación, mas irradiando lo más nuevo de la poesía latinoamericana"³⁶.

La salida para París en 1949 no rompe para nada las relaciones tejidas en Lima, y el enlace se hace bastante fácilmente con los intelectuales franceses

33 Marcel Jean. *Autobiographie du surréalisme*. París: Seuil, 1978, p. 312 y 374.

34 Blanca Varela. "Antes de escribir estas líneas". *Op. cit.*

35 Cf. Alberto Escobar. *Op. cit.*

36 Pierre Rivas. "Le surréalisme en Amérique Hispanique - héritage et mutation" en *Avatares del surrealismo en el Perú y en América latina*. *Op. cit.*, p. 66.

y latinoamericanos, entre ellos Octavio Paz que será el verdadero impulsor de la labor poética de Blanca Varela, al publicarle su primer poemario en México.

[En 1949], nos recibió Enrique Peña [Barrenechea], que tenía en la embajada peruana igual cargo que Paz en la mexicana. Enrique, que nos recibió con Eielson le comentó a Octavio Paz la llegada de dos jóvenes peruanos. Paz preguntó los nombres, recordó mis poemas en *Las Moradas* y quiso conocernos. Desde entonces le fui dando a leer espaciadamente mis poemas, hasta que más tarde me los pidió para editar mi primer libro.³⁷

Sin duda, el espejismo que constituye París, para cualquier latinoamericano, fue fructífero -dentro de una tradición que juntaría a César Vallejo con los jóvenes poetas del 70' pasando por los creadores de los 50'-:

fue deslumbra[dor]. Podías ver a los autores a los que habías leído, sentados en los cafés, podías ver los museos y la ciudad que es bellísima³⁸.

Visión algo adolescente de un París crisol, y que Paz intelectualiza en la evocación que encabeza el prólogo al primer poemario de Blanca Varela, su primer elogio público:

No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo.

37 Federico de Cárdenas y Peter Elmore. "Blanca Varela: Confesiones verdaderas" en *Carteles*.

38 Roland Forgues. "Blanca Varela: la fascinación por lo maravilloso" en *Las poetisas se desnudan*. Lima: Ed. El Quijote, 1991, p. 80.

El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el klaxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. [...] Había trampas en todas las esquinas. La trampa del éxito, la del "arte comprometido", la de la falsa pureza. El grito, la prédica, el silencio: tres deserciones. Contra las tres, el canto. En aquellos días todos cantamos. Y entre estos cantos, el canto solitario de una muchacha peruana: Blanca Varela. El más secreto, el más tímido, el más natural³⁹.

Para Blanca Varela y Fernando de Szyszlo, el encuentro reiterado con Breton, también coleccionista de pintura⁴⁰, encaja entonces normalmente con el pasado limeño a pesar de ser el surrealismo un movimiento ya fragilizado por la guerra y las divisiones internas. Para ambos, a la literatura surrealista se añade la pintura:

La primera vez que vi [a Breton y a Peret] fue en la Place Blanche, adonde nos llevó Octavio [Paz]. Como grupo me pareció debilitado, desarmado. La segunda vez que vi a Breton, en mi segunda estancia en París [1953-1954], lo vi muy fatigado, no tenía ya la vitalidad de antes. Hay un surrealista que he adorado y es César Moro⁴¹.

Más tarde tuve ocasión de ver pintura de Miró, Dalí, Ernst, Delvaux, etc., y creo que esa experiencia también influyó. Pero, a la larga,

39 Octavio Paz. *Puertas al campo*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1989 (1a ed. 1966), p. 96.

40 Roland Forgues. *Op. cit.* p. 80.

41 Federico de Cárdenas y Peter Elmore. *Op. cit.*, p. II

abandonaré esa "imaginería" y me quedé con lo que considero más permanente en el surrealismo: su espíritu de rebeldía y protesta frente a una sociedad imperfecta⁴².

En este sentido, Blanca Varela también comparte el sentimiento de numerosos intelectuales latinoamericanos que descubrieron su continente desde la distancia de Europa, al punto de descubrir entonces en ella esa conciencia de ser latinoamericana, el sentirse diferente y el gusto de serlo. Estas reflexiones hechas a principios de los años 80, Varela las retomará en forma aún más explícita en una entrevista reciente:

[Mi viaje a Francia] cambió mi relación conmigo misma, con lo que me rodeaba y en especial con el Perú. Me interesé en escritores latinoamericanos, a los cuales por primera vez leí en París. Ya desde Lima, Arguedas, un novelista a quien admiro profundamente y que quise muchísimo, me había mostrado con su obra y su amistad muchas cosas bellas y dolorosas de nuestro país. Todo eso me convirtió desde la adolescencia en un ser lleno de preguntas, que me parece que hasta hoy existen⁴³.

Tal vez no sea casual el recordar a Arguedas, el escritor peruano más alejado del ambiente parisino. La referencia, y el contexto en el que llega la referencia, debe llamarnos la atención en tanto que Arguedas y su obra, aunque no son una referencia directa dentro de la poesía de Blanca

42 Anónimo. "El rostro místico de mi palabra es una feroz soberbia de ángel caído". *El Nacional* (Caracas), 29 de agosto de 1993, p. C.

43 Charo Núñez et al. *Op. cit.*

Varela, "[constituyen] la revelación de una verdad oscura, dolorosa e impronunciable, con la que hemos nacido todos los peruanos, aunque pretendamos ignorarla"⁴⁴. Desde los encuentros amistosos en la peña Pancho Fierro, hasta el reencuentro intelectual en París, cuando la lejanía física y la situación vital hacen mella en una escritura poética que busca situarse. De Arguedas destaca la poeta "su paisaje más oscuro, algo semejante a la sangre y las raíces", y que luego se convertiría en lo que ella calificó como su "primer poema legible y adulto, al cual titul[ó] en secreto homenaje a Arguedas: "Puerto Supe"⁴⁵ ya que, lejos de ser un recuerdo de infancia, la localidad de Puerto Supe, al norte de Lima, hace referencia a unos veraneos pasados en casa de Celia Bustamante y José María Arguedas. Con José María Arguedas, el último de los cuatro creadores citados antes, se abre a una interrogación que compartirán otros artistas peruanos ya que entronca con el cuestionamiento en torno al pasado americano y las civilizaciones precolombinas: Javier Sologuren y otros interrogarán el pasado costeño del Perú, tal como lo recuerda el propio Szyszlo. "Se trataba de encontrar hilos rotos en la historia de nuestras identidades"⁴⁶, y la presencia de Arguedas ayuda a franquear las distancias. Blanca Varela explica:

44 Blanca Varela "Antes de escribir estas líneas". *Op. cit.*, p. 86.

45 *Idem*, p. 86.

46 Fernando de Szyszlo. *Miradas furtivas*. México: FCE, 1996, p. 278.

Él abrió una compuerta curiosa, para mí en particular, y creo que también para otras gentes más evolucionadas y mayores que yo, personas que sabían que existía ese otro Perú que no era Lima ni el barrio en que vivías ni las familias que conocías ni los cuatro nombres que se barajaban en los periódicos, sino que era un mundo que siempre había considerado como algo un tanto folclórico y pintoresco, y esto por una lejanía totalmente cultural⁴⁷.

Desde París, "la enseñanza de Arguedas" ponía en evidencia lo ya intuitivo por Blanca Varela en Lima, esa "brecha que atravesar" para consolidar una identidad algo estable.

Como peruana no era culta a lo occidental, pero había leído algo más que algunos de mis contemporáneos y amigos franceses -que no sabían donde quedaba el Perú-, aunque gozaran del usufructo de una "auténtica cultura". La nuestra, la mía, era "otra". Teníamos los ancestros de la cultura y el arte precolombinos y una enorme brecha que atravesar, entre aquello que nos fue arrebatado antes de nacer, y que intuíamos penosamente, y ese dislocamiento [sic] de identidad que hasta hoy nos perturba, no sólo en lo cultural, sino en lo social y lo político⁴⁸.

Esta larga cita condensa y expresa más detenidamente las expectativas de una joven creadora, sus dudas y anhelos mezclados, para conseguir un reconocimiento. Por ello, el aporte de París, recordado después de más de treinta años,

47 Efraín Kristal. *Op. cit.*, p. 134.

48 Charo Núñez *et al. Op. cit.*

señala los primeros análisis y pautas que serán los de la poeta. La perspectiva se hace oblicua, la experiencia poética se nutre de una conciencia crítica que se va elaborando en un vaivén entre una cultura periférica, la de Lima, reflejo de la que el centro produce y exporta. Primero está el contacto con el surrealismo, en la siguiente estancia estará el acercamiento al existencialismo:

También conocí a Simone de Beauvoir y a Sartre y fui a conversar muchas veces con ellos. Te estoy hablando de los años 53-54 que eran unos años increíbles. El contacto con esa gente y el existencialismo que estaba en boga me marcaron en mi manera de ser, en mi forma de vivir, en mi conducta.⁴⁹

Tal vez también de este segundo encuentro fascinante llegue la distancia tomada con el surrealismo, con su propia relación literaria al surrealismo. La manera de enfocar aquella "imagería" podría señalar una huella de la polémica que hizo enfrentarse en aquellos momentos a Jean-Paul Sartre y Albert Camus con André Breton⁵⁰. Cuando reconstruye el poemario *Ese puerto existe*, para la edición de 1986 del Fondo de Cultura Económica, Blanca Varela se ha alejado de la escritura automática, verdadero empeño de los

49 Roland Forgues. *Op. cit.*, p. 80.

50 Leer en particular el capítulo sobre "la situation de l'écrivain en 1947" de Jean-Paul Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* París: Folio Essais, 1948; y también los párrafos que Albert Camus dedica al "surrealismo y la revolución" en *L'Homme révolté*. París: Gallimard, 1951.

surrealistas, al definirse como "alguien que al trabajar con esta materia tan delgada de la literatura trata de rescatar algunas cosas, algunas evidencias, de ese otro lado irracional -pero no necesariamente inconsciente- desde el cual escribo"⁵¹. Y en caso de existir una concesión a la escritura automática, "que tiene sus sorpresas, sus hallazgos que más tarde, al momento de la relectura, son desechados", estaría, para la poeta, en "su función de material de arrastre"⁵². Tal vez convenga revalorar esta expresión que puede parecer poco halagadora pensando, por ejemplo, en los poemas de *Ejercicios materiales*. De todas formas, podemos afirmar con Javier Sologuren que esas corrientes -surrealismo y existencialismo- fueron "poderosamente vitales"⁵³ en la obra de Blanca Varela.

Lo que quisiera subrayar en este largo trato con el surrealismo es sin duda el impacto que tiene en ella, desde su primer contacto con la literatura peruana y el lazo que une, ya en César Moro, a la escritura con la pintura⁵⁴. Una influencia reforzada por la cercanía con el medio surrealista en París y con un poeta como Paz quien ha valorado en su propia obra el surrealismo.

51 Federico de Cárdenas y Peter Elmore. *Op. cit.* El subrayado es mío.

52 Charo Núñez *et al.* *Op. cit.*, p. 5.

53 Javier Sologuren. Prólogo de *Camino a Babel*. *Op. cit.*

54 El texto de André Breton *El surrealismo y la pintura* es de 1928, tres años después de la llegada de César Moro a París.

Más allá del interés por el surrealismo, ya sea literario, ya sea pictórico, se evidencia entre los creadores peruanos de aquel grupo una atención por la pintura en general, al compartir lugares y conversaciones en los que participan numerosos pintores. De estos encuentros saldrán, por ejemplo, poemas como los que incluye la segunda parte de *Cantos* de Francisco Bendejú⁵⁵, en un diálogo permanente con varios lienzos de Chirico.

El compartir la vida de Szyszlo y los inicios de su labor como pintor, constituye otra verdadera etapa en la formación intelectual de la joven poeta. Szyszlo, antes de salir para París, expone sus primeras obras en las que se siente atraído por la abstracción. Más importante para Varela, la omnipresencia de la pintura y un acercamiento cuyo iniciador es el pintor:

Algo formidable de vivir con Fernando ha sido el que me enseñara a ver pintura -que es un arte que confieso me gusta más que la poesía. Hay en él un lado artesanal, sensorial, que envidio. Esta relación con la pintura está presentada de modo muy directo en un poema mío, "Madonna", que es una descripción libre del famoso cuadro de Filippo Lippi⁵⁶.

Gracias a [Szyszlo] descubrí la pintura muy temprano, aprendí a pintar mentalmente con él,

55 Francisco Bendejú. *Cantos*. Lima: Lluvia editores, 1994 (1a ed. 1971).

56 Respuesta a la pregunta "¿Usted y Szyszlo se han influido recíprocamente en el campo artístico?" in Federico de Cárdenas y Peter Elmore. "Blanca Varela: Confesiones verdaderas" in *Carteles*. Op. cit., p. 11.

me daba lecciones de alguna manera, lecciones simplemente yendo a los museos. Aprendí a ver pintura no con un diletante, sino con alguien que está metido dentro del oficio⁵⁷.

Las influencias recíprocas son evidentes si se comparan entrevistas de ambos creadores⁵⁸. París fue deslumbrante para la escritora; Italia, en palabras suyas, "fue hundir[se] en Florencia, en la historia, en el arte, en la pintura, en la arquitectura, la escultura con toda la literatura que entraña eso"⁵⁹. Más allá de la referencia explícita a unos pintores -si bien le encantan los flamencos- o a unas formas pictóricas -que serían los bodegones y los "trompe-l'œil"⁶⁰- la experiencia florentina es fundamental. De ahí, sin duda, una concepción de la poesía donde poema y cuadro no pueden sino compartir ciertas experiencias:

Siempre he comparado el poema con un cuadro en el sentido que creo que hay texturas en la palabra. Hay una estructura que se tiene que mantener por algún lado. Cuando digo rojo no digo tanto rojo pensando en el color rojo sino en intensidad pero que significa lo rojo. [...]

57 Abelardo Sánchez León. "Fuera de la poesía, todo es caos (entrevista con Blanca Varela)" en *Quehacer*, n° 99, enero-febrero de 1996, p. 7.

58 En una entrevista recogida en el final de su libro *Miradas furtivas*, Fernando de Szyszlo deja claramente establecido su relación íntima con la literatura y sobre todo la poesía ("Reflexiones con Szyszlo" entrevista de Ana María Escallón. Lima: FCE, 1996, p. 265-300). Leer también el detenido y original análisis que Mirko Lauer presenta junto con Javier Sologuren y Emilio Adolfo Westphalen, de Fernando de Szyszlo en una serie de *collage* de estudios, entrevistas, citas de poemas, y dibujos del pintor en *Szyszlo*. Lima: Mosca azul editores, 1975.

59 *Idem*, p. 80.

60 Federico de Cárdenas y Peter Elmore. *Op. cit.*, p. 11.

Yo vivo a orillas del mar y entonces el mar es como una presencia que ya no siento como la siente la gente, como paisaje, como inspiración. Para mí es una gran pared, es un límite y al mismo tiempo es un gran horizonte. Y ese horizonte es mi límite [...] Lo que yo he visto como paisaje desde niña ha sido mar, cielo, arena [y pueden transformarse en] superficies en las que trato de dejar una escisión, una huella. Son mi materia prima. Con eso yo trabajo⁶¹.

El contacto cotidiano con la pintura implica no sólo una manera de ver y de escenificar con ojos de pintor, sino también una concepción personal del espacio que repercutirá en la propia aprehensión del espacio poético. Hasta hacer del cuadro y de la pintura un impulso, un estímulo, para empezar a escribir el poema.

61 Entrevista personal con Blanca Varela (París, 1999).